

# -47

## Sobre una experiencia de John Hejduk en la casa La Roche

**Carlos Barberá Pastor**<sup>1</sup>. Hejduk visita Valencia en octubre de 1980, para impartir un taller en la Escuela de Arquitectura. El miércoles 29, al principio de su segunda conferencia y aclarando «algunos extremos de la charla de ayer», Hejduk dice: «¿Cuántos de vosotros conocéis los cuadros de Ingres? Pues bien, el color de este cuadro es el de la casa La Roche-Jeanneret<sup>2</sup>, y en todos los cuadros que pintó Ingres las manos parecen tortugas»<sup>3</sup>.

La luz que ilumina la figura de la condesa de Haussonville, pintada por Ingres en 1845 (*fig. 1*), parece representar una luminosidad artificial, como si, para realzar su figura respecto al fondo, solamente el cuerpo de la condesa fuera lo iluminado. El resto de los objetos, como el mueble, el espejo, el marco, el jarrón, el mantel e incluso el zócalo y la esquina de la pared de la habitación, por detrás, aparecen con una tonalidad uniforme y casi sin sombras. Los objetos y la pared que rodean la figura de la condesa absorben la luz, como si se tratara de un plano, como si estuvieran en el propio lienzo, sin ocupar espacio en el lugar donde se sitúa la mujer que protagoniza el cuadro. Al mirarlo, uno se imagina que la luz que se proyecta sobre su cuerpo, a diferencia de los objetos del fondo, proviene de un foco propio. La figura está alumbrada de manera diferente al fondo, que aparenta ser plano. Parece como si la mujer estuviera iluminada por Ingres, invadida por una luz que se encuentra donde está el pintor, en el momento de la acción de pintar. Se podría decir que la representación del cuerpo de la condesa no se identifica con el fondo. Es como si fueran dos estados distintos. La figura se encuentra en una dimensión que no corresponde a aquello que aparece detrás, el lugar donde se encuentra pintada.

Esta condición del cuerpo de la mujer, representada como una figura en el cuadro y diferenciada del fondo, permite deducir una interpretación de la pintura. Lo que puede llamar la atención al principio, es decir la discordancia entre un estado y otro, por la posición de la mujer y el espacio que ocupa en la representación, se va convirtiendo en un misterio que protagoniza el sentido del cuadro, en detrimento del sentido que protagoniza la

imagen de la condesa de Haussonville. Si se mira la figura siguiendo los contornos que marcan la cara con los brazos y el vestido, se ve cómo la parte principal que expone en el cuadro la mujer iluminada se va perdiendo, a medida que va apareciendo un cuerpo descuartizado, descompuesto. Si se intenta separar la figura del lienzo, para no confundir el fondo plano y el cuerpo de la mujer, ésta se despedaza, se rompe y se separa en fragmentos que se dispersan sin afirmar una relación que se refiera a su constitución. Un brazo, el otro brazo, la cabeza o el estómago se disgregan del cuerpo que define a la condesa. En este momento, es como si el sentido del cuadro adquiriese otra dimensión. La figura de la pintura deja de tener protagonismo como representación de la condesa, y pasa a adquirir un protagonismo que está en el hecho de mirar, en el modo de ver.

Si se analiza la pintura según estos dos estados, en el proceso que transforma el sentido de la pintura, desde una alusión a la figura de la condesa, hasta lo que cada uno es capaz de ver, la experiencia de mirar adquiere una importancia que se relaciona con la dificultad de explicar, con la imposibilidad de situarse con palabras ante un cuadro. El escrito sugiere el comentario, como si se tratara de un recuerdo, como algo posterior a una experiencia y que alude al cuadro en sí, tanto a su forma como a su interpretación; más como un titubeo que como algo decisivo, evidente o absoluto. El texto es una explicación que surge a partir de la mirada; desde la acción de mirar las partes que definen una pintura, un dibujo o un plano.

En el contorno que muestra el cuerpo de la mujer, aparece arriba la cara, escondiendo parte del cuello, que exhibe la desnudez de una porción del pecho y la cabeza, casi hasta el hombro. El resto, a excepción de las manos y parte de los brazos y antebrazos, queda escondido por el ropaje, lleno de pliegues, que parece de seda. El vestido no define el cuerpo que envuelve, lo oculta más que encubre. No sólo no muestra el cuerpo, sino que llega a hacer dudar de que realmente exista. Si el estómago, hinchado y cubierto por el ropaje, está debajo de la mano derecha, las nalgas parecen estar más arriba, apo-

—1 Este artículo es un derivado del artículo de Colin Rowe y Robert Slutzky, "Transparencia: literal y fenomenal", ahora publicado en: C. Rowe, *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Gili, Barcelona 1978, pp. 155-177. —2 John Hejduk da varias referencias al cuadro de Ingres, "Madame D'Haussonville", y a la casa La Roche. Se pueden encontrar en: J. Hejduk, "Madame D'Haussonville and La Roche", *Mask of Medusa*, Rizzoli, New York 1995, p. 76; "Madame D'Haussonville, Ingres painting", *Such places as memory, poems 1953-1996*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), London 1998 p.12; "La Roche, House of Le Corbusier", *ibid*, p. 24.



1

yadas en el borde de la cómoda, confundiendo la posición de la cintura. No es posible saber de dónde arrancan las extremidades, y lo que parece ser la cintura, donde se recoge el vestido casi en la espalda y desde donde cuelga la falda, mutila el cuerpo en dos y lo corta por un lugar que no queda claro si es

justo por debajo del pecho o por encima de las nalgas.

No es posible encajar las partes que se presentan desvestidas en la complexión del cuerpo de la mujer. La ropa, que podría dar la sensación de estar cubriendo el hombro, esconde la separación con el resto del brazo. La distancia desde el codo hasta el hombro, donde los pliegues se alisan, señala un brazo muy largo. La desproporción dibujada al comparar las distancias entre el hombro y el codo, y entre el codo y la muñeca muestra su desmesura. Una desmesura que, más que indicar una incongruencia, parece esconder una distancia, expuesta no sólo en esta parte del cuerpo. Al mirar el brazo derecho, da la sensación que sale muy por debajo, disimulado al quedar cubierto por el atuendo. Este desequilibrio, tapado por los dobleces de la tela, exagerada con los lazos y la doble puntilla, parece ocultar no sólo el brazo o lo descomedido, sino su ausencia, como un brazo que no llega al hombro y que disgrega el cuerpo en fragmentos. Los pliegues, los dobleces de la prenda que cubre el cuerpo, esconden algo que separa los miembros sugeridos por su constitución. La ropa, como vestimenta que preserva el cuerpo del exterior, al taparlo y esconderlo se revela en la pintura de algún modo como lo que esconde la monstruosidad de la mujer. No obstante, su condición va apareciendo poco a poco, al mirar, en el hecho de descubrir que el cuerpo se encuentra mutilado.

Los brazos, desnudos y suspendidos en el aire, no sólo exponen el cuerpo disgregado y partido, sino que revelan haber renunciado al tacto. El codo izquierdo parece apoyado sobre la muñeca de la mano derecha, y la oculta sin tocarla. La ausencia de tacto muestra la distancia entre el perfil que define el límite de uno y otro, el espacio escondido por la mano por encima de los dedos. La piel, al no estar en contacto, parece mostrar el brazo, más como un fragmento dejado caer que como una parte del organismo. La cualidad humana del tacto como experiencia sensible no aparece expuesta en la pintura, no queda representada en la constitución del cuerpo de la mujer, en el gesto que muestra el brazo, la mano y el codo. En su otra extremidad, el antebrazo no toca el ropaje que cubre el

El cuadro, un óleo sobre lienzo, de 136 x 92 centímetros, que J. Auguste Dominique Ingres pinta en 1845, se encuentra en la Frick Collection de Nueva York. En el aula donde Hejduk habla, en la recién inaugurada Escuela de Arquitectura de Valencia, una reproducción del cuadro de Ingres colgaba de la pared. —3 J. Hejduk, *Dos con - ferencias*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia 2001.

vientre. En los pliegues no se descubre la presión que debería sufrir la tela por el peso de la muñeca y la mano. No se encuentra tocando el estómago hinchado que cubre la falda. La parte del cuerpo que se presenta desnuda, a la vista, sin nada que la tape, esconde cualquier representación que exprese el sentimiento del tacto. La acción de tocar el vestido o el codo no aparece en el cuerpo que la pintura presenta. A pesar de que las figuras se muestran unas junto a otras, dan la sensación de estar aisladas, sin expresarse relación entre ellas. Si el vestido esconde la relación física de las extremidades con el cuerpo, las partes que se muestran desnudas esconden la relación sensible de las extremidades con el cuerpo; y eso no sólo ocurre con las manos sino también en la cara. Al mirar los dedos de la otra mano, no se sabe si tocan realmente la barbilla. La mano izquierda deja la cara en un segundo plano, por detrás, separada del hombro y el cuello que, ladeándola, da la sensación de la dificultad y del esfuerzo para mantener el cuello estirado e inclinado al mismo tiempo. Los miembros parecen estar en un espacio sin gravedad. Todas las figuras dibujadas se mantienen sin sostenerse, volando por el aire, en vertical, sin saber si existe realmente el suelo.

Lo que la pintura representa, la figura de una mujer apoyada sobre una cómoda, cubierta por un ropaje que deja desnudos parte de sus brazos, el cuello, la cara y las manos, parece no ser real. La condesa de Haussonville, posando en el interior de su propia casa, da la sensación de estar mostrando una serenidad reforzada por todos los objetos que la rodean. No obstante, esta situación se desmonta por sí sola; en la propia forma de su figura, en la relación entre cada una de sus partes. Los gestos, que podrían unir la mano con la cara, el brazo con el vientre o el codo con la muñeca, no se muestran y, por lo tanto, la figura parece desmoronarse en el acto de posar, de permanecer en equilibrio, de apoyarse sobre el suelo, la cadera, los hombros y el cuello.

La representación de los objetos que se suceden por detrás de la mujer no responde al espacio donde se encuentran. Sugieren una alusión a la dimensionalidad del plano, la misma del lienzo. El espejo oscuro y sin luz que aparece detrás del cuerpo, representado en un espacio que no lo muestra, ocupa una parte del fondo que engaña a la vista. Aunque parezca un espejo, no lo es; forma parte de un fondo que muestra un perfil de la mujer desde la espalda que no se corresponde al de la figura pintada

de frente. La figura que aparece detrás es de una pieza, formada por la cabeza, la cara, el cuello y la espalda, muy distinto al cuerpo que la figura muestra. Se presenta como si fuera una pintura, más que un reflejo. El marco que aparece a un lado se corresponde con parte de las molduras de la esquina y el zócalo, ya que el propio espejo no lo refleja. Esta correspondencia podría llevarse al resto de los objetos, como el jarrón, la cómoda, las flores y la pared que, tapándose unos a otros, forman parte de un mismo estado, la representación de lo que el espejo refleja, una pintura. Con esto se podría decir que el espacio que el cuadro muestra es una representación de lo que queda reflejado en el espejo pintado, un fondo que no se corresponde con la figura, presentada en otra dimensión.

Al mirar sus ojos, del mismo color que su ropa, se ve cómo desfiguran la cara. Uno es mucho más grande que el otro. Es como si estuviera mirando dos sitios distintos. A su vez, muestran el foco de luz que ilumina su cuerpo, al brillar por encima de la pupila en uno y a la izquierda de la pupila en otro. En los ojos se refleja lo que la condesa está viendo cuando es retratada. Es como una repetición del cuadro, pero a la inversa y por duplicado. Si se mira el ojo de la condesa, se percibe un punto de luz sobre un fondo negro incorpóreo, el fondo que define el propio cuadro y el espacio que la envuelve. La mujer iluminada en el cuadro y la luz reflejada en el ojo dan a entender que no se trata de una luz natural. Parece estar iluminada por un foco que localiza la luz exclusivamente hacia ella. Al mirar el cuerpo de la mujer en el cuadro, lo que se ve es una representación de la reflexión de la luz, la luz reflejada en el cuerpo, la luz que el cuerpo no absorbe. El fondo aparece oscuro: no lo es, sino que la luz lo ciega. Antes de que Ingres perciba la reflexión de la luz, la mujer retratada ha sido cegada por ella.

Al intentar ver los ojos de la mujer y su mirada, aparece simulado un alejamiento que no se corresponde con el estar la mujer cegada por la luz, sino a un distanciamiento. Lo que la mujer está mirando no se refiere al espacio que la rodea sino más bien a su ausencia. Los ojos de la mujer expresan un recogimiento interior, que no alude a lo que ve sino a lo que piensa, y que en absoluto se refiere al hecho de estar ocupando el espacio representado. La mirada de la mujer expresa un estado que se evade de cualquier sentimiento.

La mujer se presenta en estado de trance. Una actitud que Ingres presenta con el cuadro, con la pintura, en el hecho de pintar.

En *Mask of Medusa*, en un texto sobre la Condesa d'Haussonville, Hejduk escribe: "That lamp, the way the light comes in, the color, the tonality. If you take her out of the picture, you have La Roche"<sup>4</sup>.

Respecto a la señora d'Haussonville, Hejduk escribe:

there are no reflections  
within Madame d'Haussonville  
only opacities which sink  
into the cloth and folds  
of a Fuseli monster  
the arm holds the drapes  
of a hidden birth  
the flower vase  
perpetuates the myth  
her smile shames Leonardo  
red bow the wait  
hands are suspended  
that never scratch the earth  
but tip  
the tongue  
for infusion  
dare that breast be held."<sup>5</sup>

Respecto a la casa La Roche, Hejduk escribe:

October  
La Roche  
in the evening  
opposition to the rational  
a ritual of darkness  
of garden stone sunken  
a hall chilled  
pulpit empty  
a choir of silence  
black marble opaque  
a fireplace vague  
hearse lamp lit.

The whiteness  
of the still  
the mortuary slab.  
The Falcon in the niche  
color of walls  
transforming  
from peach to pink  
from mauve to brown  
leather gloves being buttoned  
in the park  
a motor cycle gliding  
upon crumbled gravel  
the Bugatti polished  
upon the rack  
Paintings rotting  
in a garage  
the smell of ash roses  
red chalk powder  
in a line on a sill  
children sliding  
down  
a ramp curved  
a tuxedo moving  
through  
metal doors  
slamming  
echoes in perspectiva  
diminishing to a revelation.  
It is best not to speak of it  
dawn is  
Square Doctor White.<sup>6</sup>

Son dos poemas distintos. Uno está referido al cuadro, el otro a la casa. Tienen en común la posibilidad de hacer presente el recuerdo de la mirada. Leerlos convoca las figuras a las que se hace referencia en uno y otro poema. Leerlos supone pensar tanto en las manos, el jarrón, las ropas y los pliegues o la sonrisa, como en el púlpito, el coro, el mármol negro o la chimenea de la "Madame d'Haussonville" de Ingres y de la "Casa La Roche" de Le Corbusier, respectivamente. No se recuerda la

—4 J. Hejduk, *Mask of Medusa*, cit., p. 76. —5 J. Hejduk, "To Madame d'Haussonville, Ingres painting", cit. —6 J. Hejduk, "La Roche, House of Le Corbusier", cit.

figura exclusivamente, sino lo que el cuadro o la casa expresan: una intencionalidad que no sólo tiene que ver con lo sensible, sino con la razón, con el hecho de pensar un porqué del cuadro y un porqué de la casa.

Atendiendo a las palabras de Hejduk, se puede pensar en una propuesta que relacione lo pictórico y lo arquitectónico. Una propuesta que forma parte de un desarrollo que tiene que ver con la teoría y la práctica, lo intelectual y lo artístico, lo opaco y lo transparente, la claridad y el misterio, la vida y la muerte, el día y la noche, la mujer y el hombre<sup>7</sup>... Una propuesta que lleva a cabo un proceso para plantear la "liberación de la rígida distinción entre ausencia y presencia"<sup>8</sup>. Plantear la relación entre la pintura y la "Madame d'Haussonville" pintada por Ingres, y entre la arquitectura y la "casa La Roche" proyectada por Le Corbusier, supone un intento de acercarse a una metodología protagonizada por los sentidos del cuerpo. Un intento para acercarse a una propuesta de Hejduk, que va desde presenciar la pintura con la mirada hasta presenciar la arquitectura con el cuerpo, y que tiene que ver con el hecho de estar presente frente a una pintura o una arquitectura. Tiene que ver con el hecho de plantear la pintura desde la actitud que supone mirar, y de plantear la arquitectura desde la actitud que supone estar en el espacio. Desde una interpretación de la mirada, se pretende expresar, a partir de una posición, el acontecimiento de mirar la imagen de un cuadro de Ingres o mirar las imágenes que se refieren a la casa La Roche de Le Corbusier.

Los estudiantes que asistían al curso, congregados en una de las aulas de la Escuela de Arquitectura de Valencia, ya conocían el proyecto de Le Corbusier. Hejduk había mostrado el día anterior algunos dibujos con las plantas y secciones, junto a comentarios acerca de la casa La Roche. Un estudiante le pregunta por los colores de sus proyectos. Hejduk dijo: «Ahora sólo os mostraré el proyecto de la Bye-house, cuyos colores me los sugirió mi experiencia en la casa La Roche de Le Corbusier, que creo que es una de las casas más bonitas que he visto de la arquitectura moderna, y que está en completa contradicción con

el resto de su obra»<sup>9</sup>. Lo que podría haber sido un simple comentario introductorio para explicar los colores «rojo, amarillo y azul»<sup>10</sup> y «el naranja, el verde, el violeta y el púrpura»<sup>11</sup>, le permitió a Hejduk explicar, al día siguiente, su experiencia en la casa La Roche.

Antes de esta casa, mis colores siempre habían sido los colores primarios, fuertes. Entonces hubo una exposición en la casa La Roche-Jeanneret de Le Corbusier, en París<sup>12</sup>. Cambió mi vida, porque un amigo<sup>13</sup> me dijo que debería ir a estar desde la mañana hasta la medianoche, meterme en una habitación pequeña y estar allí, y ver qué pasaba. Por lo tanto, fui y estuve desde las diez hasta el amanecer siguiente, y tuve una experiencia metafísica. Creo que es una de las casas más bonitas del mundo. Y ahora pretendo hacer dos cosas: estoy escribiendo una novela basada en esa casa y, si tengo la energía necesaria, haré una película. Durante toda la noche vi colores sobre las paredes que cambiaban constantemente; podías empezar con una pared marrón y en un momento pasaba a morado, y después a gris, y después a negro. Y esto pasaba en todos los colores. La casa se construyó en 1927. París era la ciudad de la luz, y por toda la casa hay pequeñas bombillas en las paredes, que son como ésta. A las 8 todos me dijeron "¡adiós!", y nadie quiso quedarse conmigo. No podía entender para qué eran las bombillas, puesto que era el año 27, pero al amanecer lo entendí: las bombillas eran como las que llevaban los coches fúnebres, y había por toda la casa. Hablamos del racionalista Le Corbusier, y aquí estaba Le Corbusier, el gran racionalista, tratando con este tipo de situaciones. Por lo tanto, es una casa de Le Corbusier atípica. Esto sólo es un ejemplo, y nos puede pasar a todos. Tuvo un efecto sobre la coloración, sobre mi idea del color, para hacerlo más suave. Acerqué todos los colores primarios al gris, para hacerlos más suaves. ¿Cuántos de vosotros conocéis los cuadros de Ingres? Pues bien, el color en este cuadro es el de la casa La Roche-Jeanneret, y en todas las mujeres que pintó Ingres las manos parecen tortugas.<sup>14</sup>

—7 Sobre la vida y la muerte, sobre la mujer y el hombre, vid; J. Hejduk, "Sentences on the house and other sentences", *Pewter wings, golden horns, stone veils: wedding in a dark plum room*, Monacelli, New York 1997, p. 214. —8 J. Berger, "El momento del Cubismo", *El sentido de la vista*, Alianza, Madrid 1990. —9 J. Hejduk, *Dos conferencias*, cit. —10 Ibid. —11 Ibid. —12 Sobre la exposición, en J. Hejduk, *Mask of Medusa*, cit., p. 126, se puede leer: "I was there for seven days. I exhibited the wall house there. It changed my life". —13 En una de las primeras páginas de *Mask of Medusa*, Hejduk escribe: "I give my deepest thanks and appreciation to: The Foundation Le Corbusier for the opportunity to work in that mysterious house, La Roche, and to Jullian de la Fuente, for his revelations there". —14 J. Hejduk, *Dos conferencias*, cit.

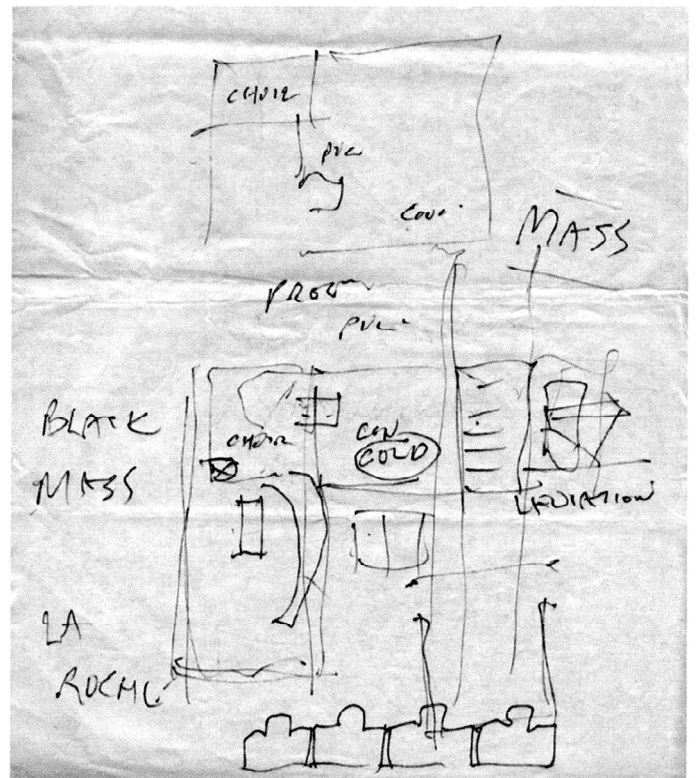
Cuando, en 1972, John Hejduk visita por primera vez la casa La Roche<sup>15</sup>, el programa de la vivienda había cambiado. Hejduk se presenta por la noche. Hay una pretensión de experimentar la casa sin su luz propia, como si con la intención de descubrir lo escondido, de ver lo no visible a la luz del día, lo que no muestra el uso. Hay una intención de averiguar, de ver lo que no se ve, de hacerlo visible, de explicarlo.

Su experiencia en la casa La Roche no solamente queda referida por palabras, por lo que comenta en sus charlas en Valencia. Hay un dibujo realizado al margen de las conferencias<sup>16</sup>, donde aparece el trazo de líneas hechas a bolígrafo que plantean un esquema de la planta y de una sección, junto a letras en mayúscula que se refieren a un programa, distinto del de la vivienda: «BLACK MASS, LA ROCHE, CHOIR, COLD, MASS», se disponen entre las líneas dibujadas. Otras letras se entienden menos. Parece que dicen: «PUL, LEVIATION, PROG..., CON» (fig. 2).

En el folio se distinguen tres dibujos. Arriba un rectángulo, en medio una "L" girada y debajo cuatro figuras alineadas, con un color que parece una mezcla entre marrón, morado y gris. El papel se encuentra algo arrugado, con tres dobleces que dividen la hoja en cuatro partes que, por las sombras, parecen mostrar un fondo con una dimensión distinta a la línea del bolígrafo, que parece presentarse plana.

Uno de los dibujos, arriba, muestra una pieza definida por un rectángulo. En su interior se presentan tres palabras y el trazo de las líneas que definen dos figuras unidas por una raya. "CHOIR", "PUL", "CONG" se identifican respectivamente con cada una de las formas que muestra el dibujo; con dos líneas inscritas en la esquina superior, una figura amorfa y el rectángulo, que encierra las dos figuras y las tres palabras. El boceto, esquema de una sección de la casa, muestra tres niveles que se corresponden con la altura de las tres plantas de la casa. La parte más alta queda referida al coro, encerrado por un rectángulo. El púlpito se encuentra en medio y, debajo, el nivel del suelo representa el lugar para la congregación.

Por debajo está el segundo dibujo, más complicado que el

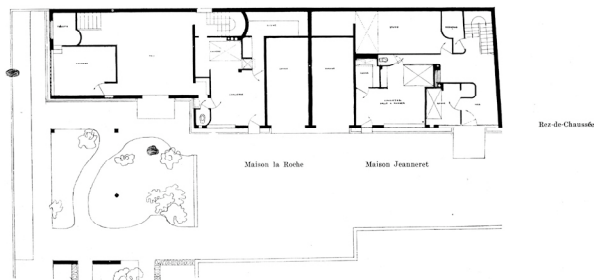


2

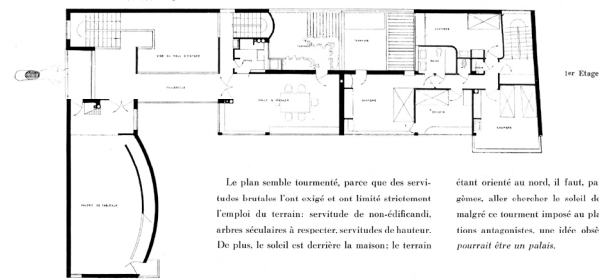
anterior. Se encuentra compartimentado por líneas que aparecen superpuestas y cruzadas. La figura que define el boceto parece estructurarse en cinco partes, tres que ocupan la esquina de la "L" y otras dos contiguas, alargando uno de los lados. En el trazo hay una diferencia de líneas, que de alguna manera jerarquiza la silueta de cada una. A la izquierda, el perímetro se presenta desdibujado, por la superposición de líneas que parece no definir un límite con claridad. En su inte-

<sup>15</sup> En J. Hejduk, *Mask of Medusa*, cit., p. 126, se lee: "—You mentioned that the La Roche House was a great influence. When did you first see it? Hejduk: —In 1972". El dibujo de Hejduk está realizado a bolígrafo sobre papel tamaño folio, y se encuentra depositado en el archivo de Emilio Giménez. Del 7 al 11 de mayo de 2001 formó parte como uno de los dibujos de la exposición "John Hejduk. El instrumento de música. La caja de puros. ETSA de Valencia, octubre 1980", que se llevó a cabo en el campus de la Universidad Politécnica de Valencia. Está publicado en el catálogo de la exposición; vid; C. Sánchez-Robles et al., *John Hejduk. Seminario de Arquitectura*, UPV, Valencia 2002, p. 87.





3



4

rior, dos líneas curvas abrazan un rectángulo, con el lado más corto como base, mostrando dos figuras cuyo contorno se manifiesta definido. Por encima dos piezas, una señalada con una "X" y la otra en forma de "U" tumbada, adquieren un protagonismo parecido al de las piezas anteriores. En su definición, tanto en la calidad del trazo como en el grueso de la línea y el contorno, estas cuatro piezas muestran una misma categoría en el dibujo y en cada una de estas tres partes del dibujo. Además de adquirir particularidad, la transfieren unificando las tres partes que definen la esquina de la "L" girada. El rectángulo, las dos líneas curvas, la "X" y la "U" tumbada se refieren a algo que ocurre en la visita de Hejduk a la casa. Las cuatro piezas aluden respectivamente a la mesa, la rampa adosada al muro curvo, la chimenea y el balcón del hall, que se muestran en los planos del proyecto de la casa La Roche.

Las otras dos partes están divididas por líneas verticales que sobrepasan la altura que define la agrupación. Una, simulando la parte más compartimentada, queda remarcada por la línea de trazo más oscuro que define el borde y por las cinco rayas dibujadas de izquierda a derecha, que se suceden de arriba abajo en el interior del polígono. Representan la zona de la casa La Roche y de la casa Jeanneret, donde se ubican los baños y las habitaciones, rodeando los dos garajes, allí donde quedaba guardado el Bugatti junto a los cuadros, pudriéndose, tal y como escribe en *Such places as memory*:

...the Bugatti polished  
upon the rack.  
Paintings rotting  
in a garage  
the smell of ash roses...<sup>17</sup>

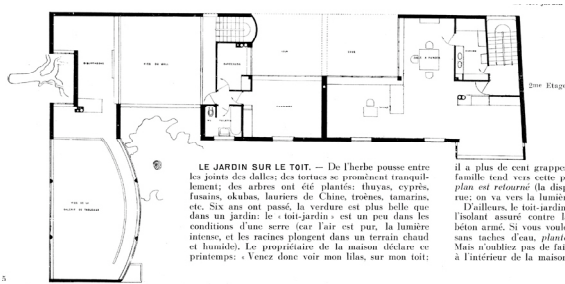
La otra parte, contigua a ésta, aparece menos definida por las líneas que muestran una figura un tanto amorfa y tres figuras superpuestas que ocupan el interior del perfil y parte de su exterior. Parecen referirse a la galería en voladizo, sobre la entrada a la casa Jeanneret.

Fuera de este dibujo, a la derecha y ligeramente por encima, está escrita la palabra "MASS". En mayúsculas y con una altura superior a 10 milímetros, estas letras adquieren una cierta significación en la estructura de la hoja. Una significación que cambia el sentido de la casa, al referirse a un programa distinto al que aparece en el proyecto de Le Corbusier. Hejduk lo define según la forma espacial, como si la forma de la casa no correspondiera al programa de una vivienda. Da otro sentido a la casa La Roche, desde un proceso inverso a lo que podría ser una propuesta de proyecto condicionada por unas necesidades. Hejduk describe la arquitectura en la casa La Roche, liberada de cualquier necesidad impuesta, desde una actitud distante de cualquier condición asignada. En este sentido, la casa La Roche posibilita un planteamiento moderno, desenmascarando la imagen que se presenta del edificio para hacer visible su misterio<sup>18</sup>. Se plantea una transparencia de la forma del espacio<sup>19</sup> y su sentido más esencial, su contenido.

Una flecha, situada debajo del dibujo, parece indicar un desplazamiento en alusión a una acción, como testigo de aquello que se está afirmando que corresponde al programa, como una señal que indica la circulación y, por tanto, el movimiento que se refiere al espacio y la actividad.

El día 28, en Valencia, al referirse a las plantas de la Wall-House y la Bye-House, Hejduk habla sobre la actividad en la casa, sobre las funciones utilitarias o las funciones vitales de comer,

—16 J. Hejduk, "La Roche, House of Le Corbusier", cit. —17 Sobre el misterio de la casa La Roche, John Hejduk escribe, en alusión a los monstruos que se esconden detrás de la gran arquitectura: "A few weeks ago an Indian architect came to visit me. He had read some of my writings. Someone told him of my La Roche experiences and my interpretations of them. So he came to visit. And he told me a story about what makes architecture great. 'There are two people on a ship looking over a calm ocean. Just at twilight, the still ocean parts and the fin of a shark comes up. Maybe for only two seconds. Then the fin drops down. Both men are terrorized'. It hit the architect Correa that all great architecture like La Roche has underneath its plane of calmness, monsters. In the depths of the volumetric, monsters are down there. Some of the greatest architecture in the world has that aspect. But he didn't come to understand this until he heard about my interpretation that La Roche could perhaps be a program of other undertones. The La Roche House is a double house, the other being the Jeanneret House", J. Hejduk, *Mask of Medusa*, cit., p. 126. —18 La transparencia a la que se alude no está referida a la literalidad de algunos materiales cuyas propiedades permiten pasar la luz, sino más bien a una transparencia fenomenal o aparente, a la que se refieren Colin Rowe y Robert Slutzky en "Transparencia: literal y fenomenal". En una cita a Gyorgy Kepes, de su obra *Language of vision*, escriben: "Si vemos dos o mas figuras que se superponen, y cada una de ellas reclama para si la parte superpuesta que les es común, nos encontramos ante una contradicción de las dimensiones espaciales. Para resolverla debemos asumir la presencia de una nueva cualidad óptica. Las figuras en cuestión están provistas de transparencia: es decir, pueden interpretarse sin que se produzca la destrucción óptica de ninguna de ellas. Sin embargo, la transparencia implica algo más que una mera característica óptica, implica



5

- 3 Le Corbusier y P. Jeanneret, casas La Roche-Jeanneret, planta baja.
- 4 Le Corbusier y P. Jeanneret, casas La Roche-Jeanneret, planta piso.
- 5 Le Corbusier y P. Jeanneret, casas La Roche-Jeanneret, planta segunda.

estar y dormir. La importancia que da al programa de la Wall-House es imprescindible, desde un punto de vista que podría estar relacionado con el movimiento, con la relación de las distintas estancias, al atravesar la pared y pasar de un lado a otro, referido a un instante, a una experiencia. En la conferencia de Valencia, antes de citar la casa La Roche, Hejduk dice: «Yo no creo en la perspectiva, ni siquiera creo en los volúmenes. Creo que el espacio de hoy está contenido en esta dimensión, y que todo se relaciona con esta condición. Tiene que ver con el atravesar. Nosotros atravesamos una puerta en un instante. Esto es un aspecto muy importante de mi pensamiento»<sup>20</sup>. Si atravesar una puerta tiene que ver con una cuestión fenomenológica que refiere lo arquitectónico a lo que sucede cuando uno ocupa un lugar, atravesar la puerta en un instante supone hacerlo en un tiempo. Un tiempo propio. El aspecto que Hejduk plantea referido a la casa La Roche desarrolla una interpretación que, además de explicar una experiencia, pasa por definir un programa específico en lo que sucede. El programa surge y se define según su experiencia en la casa. Los objetos que muestra el esquema del dibujo representan aquello que Hejduk ve, y que modifica la casa. La casa se transforma y se convierte en otra cosa, por el hecho de mirar, por el hecho de estar. No obstante, el edificio sigue igual, atendiendo a su construcción, que no se ha modificado. Es tal y como aparece en los planos.

Si se compara el dibujo de Hejduk con los planos originales de la casa La Roche que publica la edición Garland<sup>21</sup>, se puede ver una relación que, de alguna manera, sirve para comentar el motivo espacio-programa que plantea Hejduk. Si el boceto en forma de "L" girada es una representación de la planta de la casa, es posible identificar, en los planos de la planta baja, primera y segunda del proyecto de Le Corbusier, las figuras que

dibuja Hejduk. Viendo las plantas de la casa (figs. 3-5), en una primera aproximación y con la intención de plantear esta relación con el boceto, aparecen las palabras que se refieren al programa del proyecto, junto a la representación de los muros seccionados que definen el dibujo. En otros planos, en las secciones y en algún detalle, se muestran partes del mobiliario al que también se refiere Hejduk.

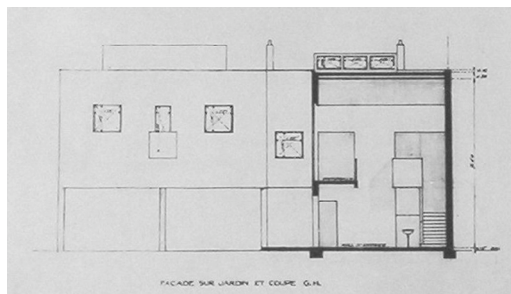
En la planta baja, en un retranqueo y enfrenteado a una mancha negra, está dibujada la entrada, resaltada por un rectángulo que diferencia el pavimento. Da acceso al "hall", en medio de una parte más compartimentada y de una escalera junto a unos tabiques que definen dos habitaciones contiguas, una más pequeña, bajo la escalera, la "toilette", y otra, la "chambre". Otra escalera enfrenteada a ésta y al otro lado parece estar más escondida, dentro de la parte de la casa que se encuentra más compartimentada, junto al "garage". El "garage", sin comunicación con la casa, se limita por un muro de mayor grosor, medianero con la casa Jeanneret.

En la planta primera, la "galerie de tableaux" queda definida por una altura del forjado donde se sitúan las puertas de acceso, una puerta que da a una terraza, con la chimenea entre medio, y por la doble altura donde se ubica la rampa, el muro curvo y un peto que, como barandilla, acompaña su recorrido. En el arranque de la rampa, una puerta permite acceder a un balcón exterior, limitado por un peto. Otro voladizo, alineado con éste pero en el interior de la casa, sobresale ocupando el espacio del "hall".

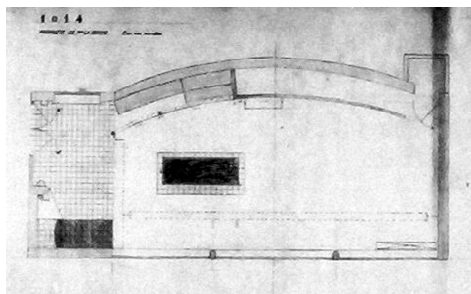
El sentido del voladizo se puede interpretar a partir del muro que va desde el suelo del "hall", en planta baja, hasta el techo de la planta primera, y por el hecho de asomarse al "hall" ocupando su espacio, en un saliente sobre las cabezas de quien

un orden espacial mucho más amplio. La transparencia significa la percepción simultánea de distintas localizaciones espaciales". —19 J. Hejduk, *Dos conferencias*, cit. —20 Hablar de Hejduk y Le Corbusier no solamente plantea la posibilidad de hablar de la casa La Roche, plantea la posibilidad de hablar además de algunos de los proyectos de John Hejduk y de alguno de sus escritos. Al leer el artículo publicado en: J. Hejduk, "Hors du temps dans l'espace", *L'Architecture d'Aujourd'hui* 122, 1965, o su versión inglesa, "Out of time and into space", *Mask of Medusa*, cit. pp. 71-75, se entiende la implicación espacial de la pintura y la arquitectura en el análisis hecho sobre el Carpenter Center de Le Corbusier. El edificio es presentado como una muestra manifiesta de visión cubista. El texto relaciona la pintura de Gris y el Carpenter Center, desde posiciones referidas a la simultaneidad, al ojo del observador, a la desorientación que supone estar en una planta girada y al recorrido por la rampa. Además de la relación entre Hejduk y Le Corbusier, puede aludirse a la relación entre Hejduk y Colin Rowe y Robert Slutzky: en el texto citado, Hejduk escribe: "Professors Rowe and Slutzky present a remarkable study in depth on the subject of flat space in Architecture"; como si hubiera una afinidad entre uno y otro, entre el escrito de Hejduk "Out of time and into space" y el escrito de Colin Rowe y Robert Slutzky "Transparencia: literal y fenomenal". En una de las entrevistas en *Mask of Medusa* (p. 36), Hejduk escribe: "That article was a spinoff from Rowe and Slutzky's Transparency # 1 article". —21 Los voladizos referidos aparecen en la planta primera. Uno está en el "vide du hall d'entrée"; el otro, donde comienza a ascender la rampa, dando al jardín y junto a la "galerie de tableaux".

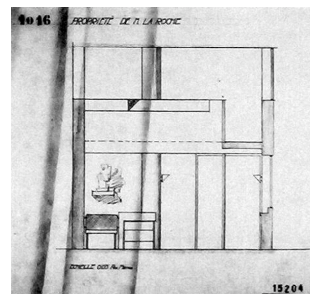




6



7



8

está en el "hall". Una sección (fig. 6) corta por la puerta de acceso en dirección a la entrada. En el interior, el lienzo del muro se presenta con cuatro aberturas; la más pequeña da acceso a una sala contigua; otra da acceso a una pasarela, permitiendo un movimiento sobre la sala del "hall"; la tercera da acceso a la escalera con el balcón en voladizo; y la última, una abertura de lado a lado en la tercera planta. Si se compara la sección con las tres plantas de la casa, se ve, como un razonamiento, la relación entre el exterior, el "hall", la "galerie de tableaux" y la "bibliothèque". La disposición de los tabiques y la posibilidad de relaciones visuales o de movimientos que permiten los huecos, los forjados, la pasarela y la rampa plantean una interpretación de la casa referida a los dibujos de Hejduk y a lo que comenta sobre su experiencia. Da la sensación de que la forma del espacio se corresponde con otra cosa, que la posibilidad que ofrece la relación entre una sala y otra alude a un programa distinto del específico en el proyecto. Que el movimiento, en vertical por dos escaleras distintas o en horizontal a través de una pasarela, permite que dos actividades no se contrapongan. Que los voladizos<sup>22</sup> son un lugar que tiene que ver más con la acción de situarse, mirar, ser visto y congregar, que como lugar para asomarse. Esta cuestión, desde los escritos y dibujos de Hejduk, no se refieren únicamente al espacio y sus límites, sino también al mobiliario, la mesa y la chimenea. En el plano de la "galerie de tableaux" (fig. 7), el dibujo de la mesa, que no aparece en el plano de la planta primera, recalca la importancia del mueble en la representación de la sala, al mostrarse pintada de negro, aislada y en una colocación casi central. Hay la determinación de remarcar su situación en la sala. El pavimento cambia allí donde está la mesa, el banco y la chimenea. Sin embargo, la mesa no aparece en el alzado interior FLC 15204 (fig. 8), que secciona las dos paredes límites de la habitación y el forjado con el peto. Al seccionar la parte más alta de la rampa, la mesa no aparece, queda por detrás, sin tapar ni la chimenea ni las puertas que en planta primera permiten acceder a la "galerie de tableaux". Sí aparece la representación de dos lámparas triangulares con el vértice hacia abajo, que delimitan el paso; al otro lado se representa una figura sobre un pedestal, que proyecta su sombra contra la pared.

Sobre la casa, Hejduk dice:

I'll tell you what I think the La Roche House is. You enter in here and there is a big hall which is three stories high - I call that the congregation area. You go up the stairs and there is a balcony; that's the pulpit. This could be the altar, this black marble table which appears to be levitating. It comes off a single point. Behind the altar is the fireplace and one of those lamps. Someone entered and said "Something is wrong with this place. You can't sit around the fireplace". I said "You weren't meant to". Up here were the library is, it's really the choir. And the procession goes down into the major room which is why there are clerestories. (For a living room?) The other half of twin house, or the other house where the caretakers stay, is part of the whole thing - it's a normal house. And the little garden stones out under the living room are like tombstones. They are like little tombstones for the garden. There are things about Corb which writers have never commented upon. The La Roche was always an atypical house for me, yet La Roche was the most beautiful house I have ever seen, the most mysterious. That's when the whole other area of architecture opened up to me. The night before Gloria and I went back to America, we spent a miserable night in Corb's apartment. There was a room full of stuff where Corbusier's original drawings were on the floor with footprints over the drawings. I say to Gloria. "What's going on there". It has been said they transported his models from his house in an open vehicle on a rainy day. I was shattered. There is a handrail that goes along the roof, and if you follow it, it leads off the edge of the roof. One event after another, the days were like that. A friend looks at the dining room table. "It's like a mortuary slab". The La Roche House deeply affected my whole psyche, and others, too. The program was perhaps extremely specific but of another kind. Today we put labels here, "dining room", "living room". We can erase all those and put other listings which don't just make more sense, but all the sense in terms of *the experience of these house*. La Roche was a catalytic experience; it changed my entire architectural life<sup>23</sup>.

—22 J. Hejduk, *Mask of Medusa*, cit., p. 127. —23 J. Hejduk, *Dos conferencias*, cit. —24 Ibidem.

6 Le Corbusier y P. Jeanneret, casa La Roche, variante del proyecto, sección por el "hall".

7 Le Corbusier y P. Jeanneret, casa La Roche, planta de la "galerie de tableaux".

8 Le Corbusier y P. Jeanneret, casa La Roche, sección por la "galerie de tableaux". FLC 15204.

La descripción de Hejduk sobre la casa, sobre su experiencia, no se refiere exclusivamente al planteamiento de un programa, sino que además tiene que ver con presentarlo y con un proceso para una propuesta arquitectónica. Si se mira el dibujo de Hejduk en conjunto, en un primer vistazo se tiende a ver las líneas de una manera aleatoria. Hay algo parecido a un dejarse llevar, donde el movimiento del ojo sigue sin ningún orden las figuras definidas por las líneas dibujadas sobre un fondo de papel. Al mirar más detenidamente, al conocer el boceto, al saber a qué queda referido, el dibujo se observa a partir de una relación entre la mirada y el dibujo. Al mirar las figuras que expresan un sentido del dibujo, adquieren un significado que supera la mera referencia del objeto que representan. En el momento de presentarse a la vista, al mirar sus contornos y al pensar en su significado, las figuras quedan referidas a una intencionalidad que tiene que ver con la razón.

En el esquema de la planta dibujado por Hejduk, realizado a bolígrafo con un trazo tosco, las líneas superpuestas que definen el contorno de la sala y el "hall" no expresan la intención de definir con una cierta exactitud los límites del espacio. No obstante, el trazo que define el dibujo de la chimenea, la rampa, la mesa y el voladizo tiene la particularidad de exponer unas figuras que protagonizan el dibujo. La línea que define cada una de las piezas parece presentar unas formas sobre un fondo. Unas formas que, por su trazo, dan a entender, a pesar de su deformidad, que hay un interés para remarcar aquello que se pretende decir, un modo de ver la casa La Roche. El dibujo, aún siendo un esquema de la planta, no sólo es una representación de ésta. El boceto representa una experiencia, y quizás en la falta de definición que plantean algunos trazos y en la definición de otros hay una expresión que tiene que ver con el acontecer, con estar en un lugar donde el límite no queda claro, donde lo material cambia y se mueve en el recorrido, y donde la mirada permite recordar unos objetos que se refieren más a una actividad que a los grosores de los muros y los materiales de que están hechos.

La mirada de Hejduk no sólo plantea definir un programa, sino que supone dar un nuevo sentido a la arquitectura, en un proceso que comienza con las Wall-Houses. Hejduk dice:

Me he pasado 10 años de mi vida con este cuadrado, y me he pasado otros 5 años de mi vida dividiendo el cuadrado. Cuando hice una isométrica del cuadrado obtuve un rombo.

Si hubiera puesto un piso encima de otro en el cuadrado hubiera conseguido esta isométrica de tres niveles. Un día hice una planta de un rombo y cuando hice la isométrica del rombo obtuve esto. Esto tuvo un efecto muy profundo en mí, por las siguientes razones: si dibujo una sección del cubo, se vería así. Ahora voy a hacer una isométrica del cubo, con esta sección A B C D, para trasladar la parte de arriba, la parte de abajo, la parte de delante y la parte de detrás a esta figura. Os pido que consideréis esto por un minuto. Ahora, si dibujo una diagonal en esta sección, desde A hasta D, la diagonal se dobla y desaparece a la vez. Lo cual supone un sistema de proyección nuevo. El viejo sistema de proyección implantó la perspectiva, el sistema isométrico, lo desvanecido. Pero siempre tenía el problema de la diagonal, ya que no estaba en dimensiones reales. Los lados estaban en dimensiones reales pero la diagonal no. En mi sistema de proyección sólo hay esto, la diagonal se ha doblado y ha desaparecido. El otro día hablé del rombo, la horizontal era el plano de referencia para los arquitectos y la vertical el plano de referencia para los pintores. También hice un esquema en el que llamaba a la línea o plano horizontal el presente, y todo lo que estaba al norte o detrás de esta línea era el pasado que se situaba en perspectiva, pero nunca se cerraba. Las posibilidades de especular sobre el futuro consiste en la continuación con el cerramiento o posibilidades de este tipo. Si miro al pasado y especulo sobre el futuro, el plano del presente es el plano en el que creo. Esto constituyó el comienzo de las Wall-Houses.<sup>24</sup>

El dibujo que mejor ilustra la explicación de esta cita de la conferencia de Valencia (fig. 9), se publica en *Mask of Medusa*. En la parte inferior, envuelto con un punteado, la modificación del cuadrado da la impresión que queda remarcada para dar importancia al acontecimiento. En un principio, viendo el dibujo, la representación parece quedar referida a un proceso. Un proceso que tiene que ver, además de la modificación del cuadrado de las tres dimensiones al plano, con un hecho que transforma la conciencia.

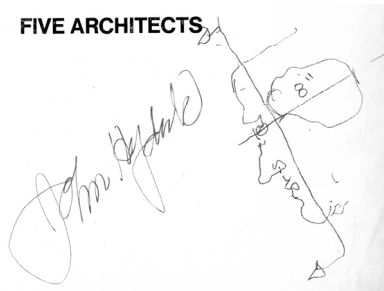
Es la ilustración de un proceso referido a un razonamiento que tiene que ver con «un escritor americano que se llama Jay Fellows, que escribió un artículo sobre Ruskin titulado *The Failing Distance* y planteaba un concepto interesante sobre la distancia que desaparece. Decía que Ruskin veía en perspecti-





10

## FIVE ARCHITECTS



11

9 John Hejduk, transformaciones y percepción de un cuadrado.

10 John Hejduk, Wall House, Groningen 2002. Foto C. Barberá.

11 John Hejduk 1980, firma y autocaricatura, como planta de la Wall House.

ma. Puedo tomar un cuchillo y corto el trazo de un rectángulo, y mientras corto el rectángulo pienso en un color. Pero esta incisión puede ser muy pequeña, de una pulgada de profundidad, o puede tener cuatrocientas millas»<sup>29</sup>.

Cuando John Hejduk dice: «Yo no creo en la perspectiva, ni siquiera creo en los volúmenes. Creo que el espacio de hoy está contenido en esta dimensión, y que todo se relaciona con esta condición. Tiene que ver con el atravesar. Nosotros atravesamos una puerta en un instante. Esto es un aspecto muy importante de mi pensamiento»<sup>30</sup>, parece estar refiriéndose al muro de la Wall-House (figs. 10 y 11), al movimiento horizontal que permite el instante de traspasar el muro. Un muro que responde a un espacio colapsado, y su representación para plantear un tiempo nuevo que queda referido al presente. Un planteamiento que ya no sólo tiene que ver con sacar los cuerpos de la pintura para definir su espacio, sino más bien llegar a una propia interpretación del espacio con el cuerpo. Un planteamiento que relaciona "Madame D'Haussonville", "Maison La Roche" y "Wall-House".

**Carlos Barberá Pastor, <carbarpa@arq.upv.es>, arquitecto por la ETSA de Valencia en 2001. Colabora en la asignatura de Composición II, de 4º curso de la ETSA de Valencia, impartiendo clases prácticas junto al profesor responsable, Cecilio Sánchez-Robles Beltrán. Forma parte, como estudiante de doctorado, del departamento de Composición Arquitectónica de la ETSA de Valencia, en el que ha realizado dos trabajos de investigación sobre la Wall House y la casa Guardiola de John Hejduk. Forma parte de un grupo de investigación I+D+I y es responsable de la línea investigadora "Hacia una experiencia de la arquitectura en la vivienda contemporánea". Es co-editor de la publicación *John Hejduk. Dos conferencias*, y del catálogo de la exposición *John Hejduk. El instrumento de música. La caja de puros*, ETSA de Valencia, octubre 1980.**

sobre papel tamaño folio fue expuesta en "John Hejduk. El instrumento de música. La caja de puros. ETSA de Valencia, octubre 1980". Está publicada en el catálogo de la exposición, C. Sánchez-Robles et al., *John Hejduk. Seminario de Arquitectura*. ETSAV, cit., p. 79. —28 Ibidem. —29 Ibidem.

## ORIGINE DES IMAGES

### –30

Ruskin Foundation & Education Trust Ltd. : 1-4, 13-15.  
Fondation Le Corbusier : 5-8, 12, 16.  
Neue Pinakothek, München : 9.  
Kunstmuseum, Bern : 10.  
Bonamico Buffalmano : 11.

### –31

Federico Brunetti : 1, 3, 5, 7.  
Fondation Le Corbusier : 2, 4, 6, 8-10.

### –32

Fondation Le Corbusier : 1-6, 8-16, 19, 21-33.  
Institut Français de l'Architecture : 7, 17, 18.  
Musée des Beaux-Arts de Lyon : 20.

### –33

Fondation Le Corbusier, Paris : 1-4.

### –34

Tim Benton : 1-3, 5-16, 38-39, 60-61, 64-67, 70, 73-75, 77, 85-87, 92-94 et 97-100.  
Fondation Le Corbusier : 4, 17-37, 40-59, 62-63, 68-69, 71-72, 76, 78-84, 88-91 et 95-96.

### –35

Fondation Le Corbusier, Paris : 1, 2-19, 21.  
Stadtsarchiv Stuttgart : 20.

### –36

Fondation Le Corbusier : 1, 2.

### –37

IUA Venezia. Atti Nuovo Ospedale : 1.  
Fondation Le Corbusier : 2, 3, 5, 6, 8, 10-18, 20, 23-29, 32-39, 41-42, 44-46, 49, 52, 65-66, 70-75, 79-81, 83-86 et 89-90.  
*Architectural Design*, 1961 : 4.  
G. Gresleri e D. Matteoni, 1982 : 7, 8, 43, 87 et 88.  
G. Roisecco, 1973 : 9 et 64.

Bakhrushin Museum : 19.

A. Choisy, 1899, 1904 : 21, 31, 50-51, 67-68, 76-77 et 82.  
A. Perrot, Ch. Chipiez : 1882-1914. 22, 30, 47, 69 et 78.  
R. W. Wilde, 1857 : 40.  
Henri Stierlin, 2001 : 48.  
*Cahiers d'Art*, 1928 : 53.  
Graphische Sammlung, Albertina Museum, Wien : 54-57.  
Institut Français d'Architecture et Archives de Paris : 58-63.

### –38

Joséphine Baker : 1, 4, 5, 11, 16, 18, 25, 26.  
Fondation Le Corbusier : 2, 6-10, 12-15, 17, 19-24.  
Valerio Casali : 3.

### –39

Fondation Le Corbusier : 1, 2, 4-11, 13-19, 22-54.  
Ajuntament de Barcelona : 3, 5.  
Ester Rovira : 12.

### –40

Rafael de Caceres : 1-3, 8-11.  
Fondation Le Corbusier : 4-7.

### –41

Fondation Le Corbusier : 1-16.

### –42

R. Zuber : 1.  
Lucien Hervé : 2, 9-11.  
Michel Rubin : 3.  
Archives Gaumont : 4.  
Gabriel Chereau : 5-8.  
Pierre Kast : 13, 14.

### –43

Balkrishna Doshi : 1  
Fondation Le Corbusier : 2-12

### –44

Marion Millet : 1, 6-8, 10-15, 18-21, 23-33.  
Fondation Le Corbusier : 2-5, 9, 16, 17, 22.

**-45**

*Novo Atlas Universal*, 1920 : 1.  
*National Geographic Magazine* : 2.  
*Architecture South Africa / Argitektuur South Africa* : 3.  
Amâncio Guedes : 4, 7, 8, 14-31.  
Martienssen and the Intyernational Style : 5.  
*South Africa Architectural Review* : 6.  
Fondation Le Corbusier : 9-13.  
Alison Smithson : 32.

**-46**

Fondation Le Corbusier : 1-20. :

**-47**

Frick Collection, New York : 1.  
Emilio Giménez : 2.  
Fondation Le Corbusier : 3-8.  
Rizzoli, 1995 : 9.  
Carlos Barberá : 10.  
Universitat Politècnica de València : 11.